

“SALGAN LOS MÚSICOS Y CANTE UNA MUJER” (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)¹

*Te suplico los leas con el gusto que
los oíste, sin que olvides, al leerlos,
la dulzura de la música con que se ejecutaron...*

En los últimos años ha empezado a ser conocido / reconocido el papel que la música desempeñó en la difusión del texto renacentista. Si bien el tema suele ser tratado (con mayor o menor énfasis, según los autores) en las publicaciones modernas de los libros de música polifónica renacentista, éstas suelen separar el aspecto musical y poético de las obras (fenómeno totalmente ajeno a la realidad de la época); debido, precisamente, a que han sido musicólogos los que han llevado a cabo las ediciones². También, aunque igualmente recientes, comienzan a ser habituales las investigaciones en los repertorios poético-musicales como fuentes imprescindibles para el estudio de la literatura española del siglo XVI; a pesar de que utilizan únicamente las fuentes musicales como fuentes textuales para señalar variantes y establecer concordancias; es decir, pasan de una fuente poética a otra fuente también poética. Sin embargo, modestamente, me permito

¹ Agradezco a la Dra. Judith Etzion (Profesora de “Historia de la Música Española” en la Universidad de Tel-Aviv y actualmente Profesora Invitada en el Depto. de Musicología de la Universidad de Salamanca) sus precisas y útiles sugerencias en la elaboración del presente artículo.

² Mientras los estudios musicológicos de otros repertorios no españoles efectivamente tratan de la poesía-música en su conjunto, por desgracia casi no existen tales trabajos en cuanto a la poesía-música española. Ya en mi artículo “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro” [en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1991), pp. 552-553] propugnaba la necesidad de una labor combinada entre músicos y filólogos —que suele llevarse a cabo en contadísimas ocasiones— si no somos capaces de movernos perfectamente en ambos campos, el musical y el poético.

poner en evidencia el hecho de que, todavía, no hay un estudio metodológico de los cambios específicos de las composiciones poético-musicales a causa de la música (sí lo han presentado los estudios en etnomusicología en cuanto a la música tradicional, pero todavía no en la polifónica; justamente porque en la metodología de los estudios etnomusicológicos se concibe la poesía unida a la música como fenómeno social/cultural/funcional/etc.)³. Al ofrecer un proceso concluido, muchos filólogos olvidamos que la música *modificó* sustancialmente los textos poéticos; ignoramos que hay ciertos rasgos musicales que *influyeron* directamente en el cambio textual; y *modificar* e *influir* no sugieren, necesariamente, que la poesía tenía a priori una existencia independiente y luego la música "entró en escena" para trastocarla, sino que ambas, poesía y música, evolucionaron juntas.

Por ello, es hora de romper con algunas ideas preconcebidas que siguen funcionando en torno a la unión entre poesía-música y abordar, aunque sólo sea como pauta de trabajo inicial, el papel de la música en la transformación dinámica del texto poético renacentista; proceso que se manifiesta enormemente complejo, múltiple y abierto. En vez de buscar respuestas, lo que pretendo —en el presente artículo— es, partiendo de las fuentes documentales conservadas, dibujar un amplio panorama de posibilidades.

Junto a los repertorios poético-musicales, en algunas fuentes puramente textuales, ciertos textos presentan indicios de que debieron ser cantados, aunque hayan llegado hasta nosotros sin notación musical. Me refiero a indicaciones como *Villancico* o *Canción al tono de*...⁴ o a la costumbre de introducir en las representaciones teatrales composiciones cantadas, bien aludiendo a su ejecución por medio de acotaciones escénicas: *Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito en canto de órgano*⁵ o bien a través de referencias en el diálogo de los personajes:

³ Por ejemplo, en las investigaciones sobre romances sefardíes. Para una bibliografía selecta sobre el tema puede verse Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, "The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links", *Ethnomusicology*, 32, 2 (Spring/Summer, 1988), pp. 34-37.

⁴ En la mayoría de las composiciones poéticas del *Cancionero de Nuestra Señora* (Barcelona, 1591) se indica "al tono de". Sirvan sólo como muestra: "Otras al tono de *Passe la galana*" (f. 20-22); "Otro villancico al tono de *Camina, señora, dize Joseph a Nuestra Señora*" (f. 48-52); "Otra canción al tono de *Rezaremos Beatus Vir*" (f. 62-64), etc. Vid. ed. de Ángel Pérez Gómez (Valencia: Castalia, 1952). Para José Luis García del Busto "al tono de" debe entenderse como "a la manera de"; lo cual no implica, necesariamente, que la composición *se cantaba* ("La música histórica en la composición española contemporánea". Ponencia presentada en el *Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio"*. Cien años de la edición de Barbieri, 14 de diciembre de 1990).

⁵ *Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo en Farsas y Églogas* de Lucas Fernández; ed. de M.^a Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1981), p. 165.

[Tañen las damas sus instrumentos y dize ARTADA]
 ARTADA Señora, ¿qué cantaremos?
 FLÉRIDA Julián lo dirá presto.
 DON DUARDOS Señora, cantad aquesto:
 “;Oh, mi pasión dolorosa,
 aunque penes, no te quexes,
 ni te acabes, ni me dexes”⁶.

También, de forma mucho más sutil, debemos considerar el texto poético como texto musical. No es exagerado afirmar que la poesía si no se canta o no presenta música, está hecha con la intención de que la tenga; el poeta crea su propia música. Con palabras de Elías Rivers:

En el discurso poético (...) lo que se nos impone es la primacía del significante material, del verso como unidad métrica. La materialidad del verso, hoy visual en la página escrita, es primordialmente fónica y acústica para el lector y oyente (...) la composición poética es siempre oral, uno siempre compone mentalmente los versos antes de transcribirlos en el papel, y (...) el poeta tiene en su memoria palabras y textos ajenos que funcionan ahí acústicamente, rítmicamente⁷.

En cualquier caso, parece evidente que sólo podemos dar cuenta del texto musical en el siglo XVI a través del texto escrito recogido en:

- CANCIONEROS DE POLIFONÍA VOCAL. La mayoría de las recopilaciones colectivas se presenta de forma manuscrita, frente a la publicación de las recopilaciones individuales;
- REPERTORIOS INSTRUMENTALES. En ediciones tipográficas, adquiriendo un lugar privilegiado, dentro de este grupo, la música para vihuela y,
- de forma muy minoritaria, en algunos TRATADOS TEÓRICOS DE MÚSICA.

El texto transcrito en notación musical y conservado en las recopilaciones polifónicas desde finales del siglo XV hasta el último tercio, aproximadamente, del siglo XVI⁸ se puede presentar:

⁶ *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Ed. de Dámaso Alonso. Madrid: C.S.I.C., 1942, p. 80.

⁷ Elías L. Rivers, “La oralidad y el discurso poético”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 16 y 19.

⁸ Se cierra el ámbito cronológico en torno a 1580, puesto que las dos últimas décadas del siglo XVI, con el nacimiento de los romances nuevos, plantean el origen de nuevos géneros poético-musicales. Las fuentes musicales que integran este corpus se mencionan en mi artículo citado en nota 1 y para una puesta al día de cuanto compusieron y escribieron nuestros músicos de la segunda mitad del siglo XVI puede verse también José María Lloréns Cisteró, “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas”, *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), vol. 1, pp. 185-287.

1. En las compilaciones de polifonía vocal, transcrito, normalmente, para dos, tres o cuatro voces: *superior (o tiple), tenor, contralto y bajo*:
 - para cuatro voces:
dos voces en el verso del folio y dos voces en el folio siguiente;
 - para tres voces:
dos voces en el verso del folio y una voz en el folio siguiente;
 - para dos voces:
una voz en el verso del folio y una voz en el folio siguiente.
2. Mientras que en las obras vocales para vihuela se transcribe:
 - una voz para ser cantada;
 - y acordes o textura para dos o cuatro voces, interpretadas por el instrumento [APÉNDICE 1].

Por falta de espacio —y cómo no, también por razones económicas— el copista transcribió en muchos casos sólo el estribillo y una copla en la tablatura, copiando las restantes bajo ella [APÉNDICE 2]. Esta fragmentación del texto poético, fenómeno habitual en los repertorios poético-musicales, puede ser debida:

1. A desinterés del copista por el texto.
2. A falta de espacio. No hay que olvidar que las impresiones musicales eran muy costosas y en España, además, muy difíciles, puesto que los impresores españoles no disponían de los avances de la técnica impresora (frente a los italianos, por ejemplo; precisamente fue en Italia donde se publicó la mayoría de las ediciones de polifonía vocal).
3. Una tercera hipótesis tendría que ver con la función del compositor, posiblemente receptor previo en algunos casos. Es decir, un poeta podía haber escrito un texto, éste podía haber sido cantado en la corte y el compositor podía haberlo escuchado, recordando sólo parte del texto. Como cualquier otro oyente, el compositor no comprende el texto a través de un acercamiento visual, sino que aquél se filtra a través de la recepción auditiva.

La recepción se basa en un *schemata* o significado que se superpone a otro significado, ya existente, en el recuerdo del oyente. Es decir, en la mente del receptor no hay una "tabula rasa" que preservar; cada uno memoriza según predeterminados esquemas o moldes, según una "forma estructurada" condicionada, fundamentalmente, por una *gestalt* cultural. No se trata tanto de lapsus de memoria cuanto de un proceso en el que siempre habrá cambios; no es cuestión de recordar exactamente las palabras oídas, sino de poner en funcionamiento una manera de organizar y estructurar sentidos y de preservar y memorizar fórmulas.

4. Finalmente, podemos pensar que la fragmentación refleja una *intención creadora* por parte del compositor: el compositor elegía aquella parte más conocida o

que más gustaba al público de la época a través de la divulgación oral. Teniendo en cuenta que el compositor tenía una función claramente social, creo difícil sostener que se guiara por gustos personales.

De todas formas, sea la explicación una u otra, el compositor no debe ser considerado como *mutilador* del texto poético, como muchos escritores de la época pensaban —todavía lo piensan algunos estudiosos—. Nosotros, los filólogos, concebimos el texto en su estructura estrófica; pero para los compositores de la época, la estructura estrófica era una estructura musical, una unidad de poesía y música que crea una retórica totalmente autónoma. Por eso, lo que nosotros enfocamos en términos de fragmentación o “deformación” textual puede ser una *selección musical* totalmente consciente y meditada. Consideraciones composicionales guían al músico con el fin de ajustar la poesía al formato musical.

Por consiguiente, podemos conjeturar que las composiciones poético-musicales pudieron ser interpretadas de tres formas distintas:⁹

1. a voces¹⁰;
2. con voces e instrumentos;
3. con instrumentos.

Si en un cancionero de polifonía vocal:

1. el texto aparece, parcial o completo, sólo en alguna de las voces, indica que las restantes podían ser cantadas o ser instrumentales, doblando, de este modo, la/las voz/voces; pues la práctica más común en la época fue la del canto acompañado, preferentemente, por un instrumento de cuerda;
2. no aparece texto; estaríamos, quizá, ante una pieza instrumental, seguramente para ser danzada.

En todo caso, la existencia o la ausencia de texto no dictan, necesariamente, la exclusión o inclusión de instrumentos. El hecho de que el texto aparezca sólo para voz/voces sin acompañamiento instrumental, no excluye la posibilidad de ser utilizado/s —libremente por el intérprete— un/varios instrumento/s en lugar de voz/voces. No hay que olvidar que los cancioneros polifónicos no fueron compilados con la intención de acoger/preservar composiciones fijas; éstas pueden ser vocales o instrumenta-

⁹ Tess Knighton, “La interpretación actual del repertorio del *Cancionero Musical de Palacio*”. Ponencia leída en el *Simposio sobre el “Cancionero Musical de Palacio”*, 16 de diciembre de 1990.

¹⁰ Prefiero utilizar el término “a voces” y no “a capella” (*Ibid.*), puesto que este segundo término surge en el barroco, significando, normalmente, música religiosa polifónica (especialmente de Palestrina).

les, es decir, algo que debe realizarse¹¹; puesto que la partitura permitía múltiples y libres posibilidades de ejecución, que dependían, asimismo, de multitud de circunstancias (en este caso, disponibilidad de ejecutantes: cantantes o instrumentalistas).

Aunque muchos géneros poéticos pudieron haber sido interpretados a voces, en la música profana renacentista se supone que los instrumentos participaban libremente doblando o sustituyendo las voces (intervenían antes o/y después de las piezas cantadas sólo a voces). Ahora bien, para no caer en anacronismos, también es cierto que una voz puede definirse como instrumental según el perfil melódico o los patrones rítmicos; y así, de forma minoritaria, en los cancioneros musicales hay piezas que fueron concebidas para una ejecución estrictamente instrumental, como es el caso de la mayoría de las danzas, pensadas para ser interpretadas por un conjunto de instrumentos¹². Los repertorios conservados no dan una respuesta definitiva¹³.

En una segunda etapa, el cantante debía *interpretar* el texto transcrito en la partitura; e *interpretar* en el sentido más amplio del término, pues en el siglo XVI la relación entre la versión escrita de la partitura y la ejecución musical era muy flexible. Realmente, el cantante disponía sólo de un "esquema": de las notas, de los valores rítmicos de éstas y de las voces (una detrás de otra como libro de coro o, en el caso de los vihuelistas, una voz y el instrumento). El músico no pudo ser el ejecutante sin más, sino que fue también el creador (*ejecutar* significaba en la época *crear*). Si el cantante, en la interpretación, transformó el texto poético (es decir, suprimió o añadió palabras o frases; improvisó texto y/o melodía...) es algo que no podemos saber.

El compositor interpretaba las palabras dándoles un significado especial; otorgando otra dimensión, otras connotaciones al texto. ¿Cómo?: modificando y/o repitiendo palabras o versos [APÉNDICES 3 Y 4] o introduciendo nuevos versos [APÉNDICE 5]... (Pero tampoco lo sabemos con certeza, puede ser que el texto apareciera así ya en una fuente textual musical anterior que no hemos conservado o que

¹¹ Howard Mayer Brown, "El lenguaje instrumental en el *Cancionero Musical de Palacio*". Ponencia presentada en el *Simposio sobre el "Cancionero Musical de Palacio"*, 15 de diciembre de 1990.

¹² Juan José Rey aborda el controvertido tema de la existencia de *danzas cantadas en Danzas cantadas en el Renacimiento español* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978); para lo cual, desarrolla ciertos aspectos que permiten considerar como *danzas* algunas *canciones* del primer Renacimiento español (1475-1550).

¹³ Los elementos que integran "la partitura" en la época son el reflejo más evidente de las prioridades musicales de los compositores (la métrica poética era una total abstracción). La partitura sólo contenía:

- *notas* —————> perfil melódico;
- *ritmo* —————> duración;
- *textura* —————> relación entre las voces;

y, excepcionalmente, en los vihuelistas el *tempo*. Por el contrario, no hay indicación alguna a aspectos relacionados con:

- *dinámica* —————> densidad de ataque;
- *ejecución* —————> intervención o no de instrumentos.

el compositor lo oyera ejecutar con esa variación a un músico.) El ejemplo más extremo se puede encontrar en el tratamiento madrigalista, que expresa el sentido emocional de la palabra a través del ascenso o descenso melódico [APÉNDICE 6].

Finalmente, la comprensión del texto dependía de los tipos de *textura polifónica* (es decir, de la relación que se establecía entre las voces). Por ejemplo, una *textura homorrítmica* —cuando todas las voces presentan, más o menos, una misma estructura rítmica simultánea— permitía un mejor entendimiento del texto. La dificultad comienza cuando el texto presenta una *textura imitativa*; es decir, cuando una voz comienza una frase musical y a ésta le sucede la segunda voz, luego la tercera y finalmente la última, en un proceso de concatenación de voces (las texturas pueden cambiar, incluso, dentro de una composición: se puede empezar con una sección imitativa y luego pasar a una sección homorrítmica); en este caso, el resultado es que la entidad poética pierde parte de su integridad para incorporarse al formato musical. Los polifonistas eran conscientes de ello e intentaban solucionarlo adornando las palabras finales de las distintas frases musicales hasta llegar unidas al final de la composición o bien reduciendo frases en algunas voces. De todas formas, sería bastante cuestionable pensar que la polifonía dificulta el sentido del texto; puede obstruir su estructura morfosintáctica, pero no es tan imposible entender cuatro o cinco frases musicales al mismo tiempo, sobre todo si los oyentes están acostumbrados.

Aunque la estructura instrumental no es tan distinta de la vocal, el concepto musical de los vihuelistas sí merece una consideración independiente. En los repertorios vihuelísticos, voz e instrumento presentan dos estilos distintos y bien delimitados, en los que confluyen la tradición vocal y la tradición instrumental como género autónomo. En las composiciones poéticas para vihuela, el texto y el instrumento presentan voces distintas y este último delinea las frases musicales cantadas. Como sugiere Luys Milán, cuando la voz canta, la vihuela debe hacer acordes; cuando calla, el vihuelista puede permitirse hacer ornamentos o redobles instrumentales, con el fin de que se comprenda mejor el texto junto con la música de la vihuela (*Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia, 1536).

Por otra parte, un aspecto excepcional e importantísimo en el concepto instrumental de los vihuelistas es el *tempo*. Los vihuelistas son los únicos en la época que intentan proyectar el significado del texto en el *tempo*. Una ejecución con *tempo lento o moderato* y otra con *tempo algo apriesa* pueden cambiar el sentido textual; reflejando, además, la actitud del cantante durante la interpretación.

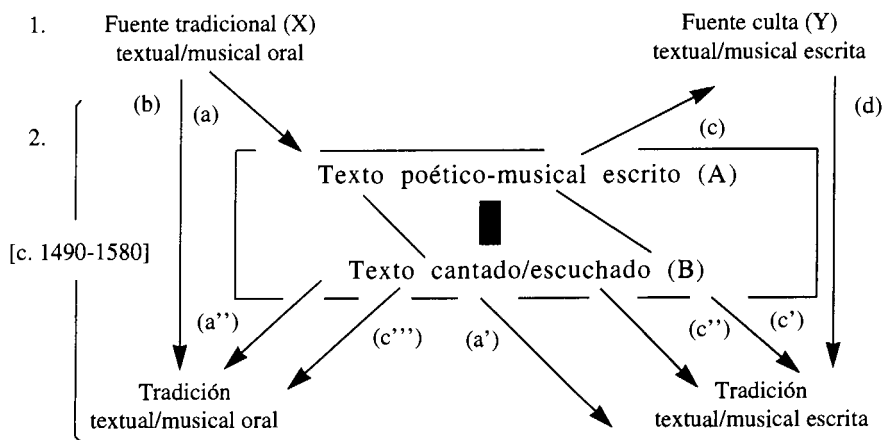
Después de este breve recorrido por las posibilidades de creación, interpretación y recepción del texto poético-musical, me gustaría hacer hincapié en la dificultad de establecer fuentes fidedignas en el proceso de adopción y transmisión de estas composiciones. Previamente a la transcripción del texto poético-musical, el compositor disponía de un amplio repertorio de posibilidades; podía adoptar:

- I. De una fuente tradicional [textual/musical oral]:
 1. un texto tradicional;
 2. una melodía para integrarla a su obra polifónica (con un texto que podía ser culto o tradicional). El compositor podía:
 - preservar esta melodía tradicional en una voz, en varias o en todas;
 - utilizar la melodía tradicional *glosándola* musicalmente;
 3. texto y melodía tradicionales.
- II. De una fuente culta [textual/musical escrita]:
 1. un texto escrito sobre el que componía una obra polifónica;
 2. una melodía de otra obra polifónica a la que adaptaba un texto (que podía ser culto o tradicional);
 3. texto y melodía de otro cancionero polifónico.

Una tercera opción: el propio compositor creó texto y música, si se trataba de un poeta/músico o de un músico/poeta, caso por ejemplo de Juan del Encina (que hereda y clausura la tradición medieval de los juglares) o Juan Vázquez (la tradición musical española, más el estilo culto italiano y la técnica franco-flamenca confieren a la obra del extremeño ciertos tonos madrigalistas, aunque sin el cromatismo simbólico de los madrigales italianos)¹⁴.

De entrada, no hay ningún indicio en los repertorios poético-musicales que indique qué tipo de fuente ha utilizado el compositor. Por ello, adelantamos el siguiente esquema:

ESQUEMA 1

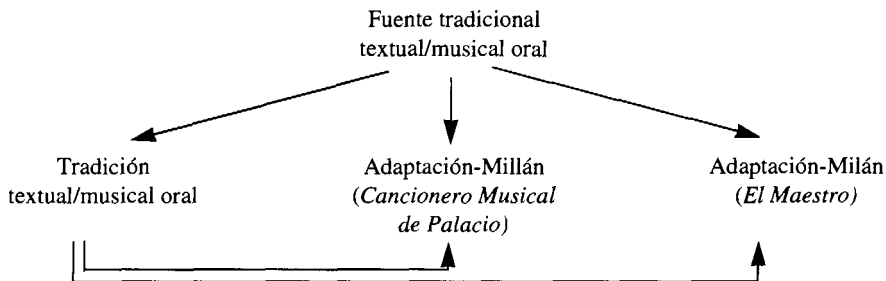


¹⁴ Desde el punto de vista poético, la adopción del petrarquismo y de las nuevas formas métricas importadas de Italia confluye con composiciones vernáculas heredadas de la lírica cancioneril, con el

Comencemos con la primera línea de transmisión, la que remite el texto directamente a una fuente tradicional textual/musical oral (X):

(a) - (a'). Podemos suponer que se trata de una fuente tradicional textual/musical oral (X) si pervive la composición en la tradición oral o también si perviven versiones o variantes del texto o la melodía en varias fuentes. En este sentido, la mayoría de los romances cantados debieron partir, directamente, de melodías tradicionales muy conocidas en la época. Por ejemplo, el romance "Durandarte, Durandarte" que se incluye en el *Cancionero Musical de Palacio* con música de Francisco Millán (f. 290v) aparece adaptado para vihuela en *El Maestro* por Luys Milán (f. 78-79) [APÉNDICE 7]. Ambos presentan sólo una melodía similar en la primera y en la última frase musical, lo cual nos hace rechazar, casi tajantemente, que Milán copió de Millán, pero también poner en duda que ambos partieran de una misma fuente común. En el proceso de transmisión oral-musical hay multitud de variantes de una misma melodía: Millán ciertamente basó su composición en una variante tradicional, distinta de la que utilizó Milán. Todo lo que podemos afirmar es que las dos melodías están emparentadas, pero no que derivan de una misma melodía originaria¹⁵:

ESQUEMA 2



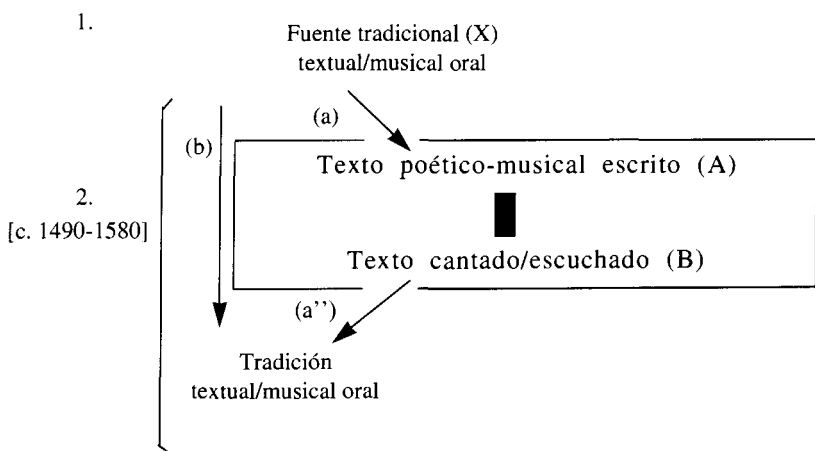
desarrollo del villancico cortés y con la influencia de la *chanson* francesa, hasta rematarse en diversas tendencias, tanteos y creaciones propias, como los *madrigales* de Juan Vásquez (o las *villanesas* en castellano de Francisco Guerrero). Desde el punto de vista musical, sin embargo, hablar de *madrigal español* es exagerado. Se trata de "dignificar" la calidad artística de la música española; ya que, aunque hubo casos de "pintura" musical de palabras, no se llegó nunca a la riqueza de los madrigales italianos. Sólo en los cancioneros musicales de principios del siglo XVII (por ejemplo, el *Cancionero Musical de la Sablonara*) se compone e interpreta al nivel del madrigalismo italiano en las obras de Maestro Capitán, Gabriel Díaz o Manuel Machado. De todas formas, los compositores catalanes constituyen una excepción; estos sí compusieron madrigales italianos; entre ellos Pere Alberch Vila y su *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus)* (Barcelona, 1561); los Flecha [Mateo Flecha "El Joven" con *Il Primo Libro di Madrigali* (Venecia: 1568) y Mateo Flecha "El Viejo" con *Las Ensaladas* (Praga: 1581), composiciones que son casi-madrigales que siguen las formas ligeras italianas (mezcla de rasgos madrigalescos y tradicionales)] y Joan Brudieu [*De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu* (Barcelona: 1585)].

¹⁵ Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, art. cit., pp. 6-7.

Otro caso distinto sería el de “Pésame de vos el conde”, que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* (f. 77v-78) con música de Juan del Encina; con diferencias instrumentales sobre una melodía distinta en cinco repertorios vihuelísticos: *El Delphin* de Luys de Narváez (22 diferencias); *Tres Libros de Música* de Alonso Mudarra (12 diferencias); *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (123 diferencias); *Libro de Música de vihuela* de Diego Pisador (37 diferencias) y *Libro de Cifra Nueva* de Luys Venegas de Henestrosa (5 diferencias); melodía similar, en todos ellos, a la recogida en los *Siete Libros de Música* de Salinas. En este caso, la melodía es idéntica, lo que nos hace pensar que todos ellos partieron de una misma fuente tradicional o que copiaron unos de otros.

Sin embargo, lo que puede parecer tan evidente no lo es. Si el compositor podía adoptar texto y/o melodía de una fuente tradicional textual/musical oral (a) y adaptarlo/a polifónicamente (A), los oyentes pudieron haber aprendido el texto musical de la voz más destacada (B) y haberlo difundido (a''):

ESQUEMA 3



Es decir, no podemos probar, por ejemplo, que los villancicos “De los álamos vengo” o “Tres morillas me enamoran”¹⁶, en su transmisión, partieron de una fuen-

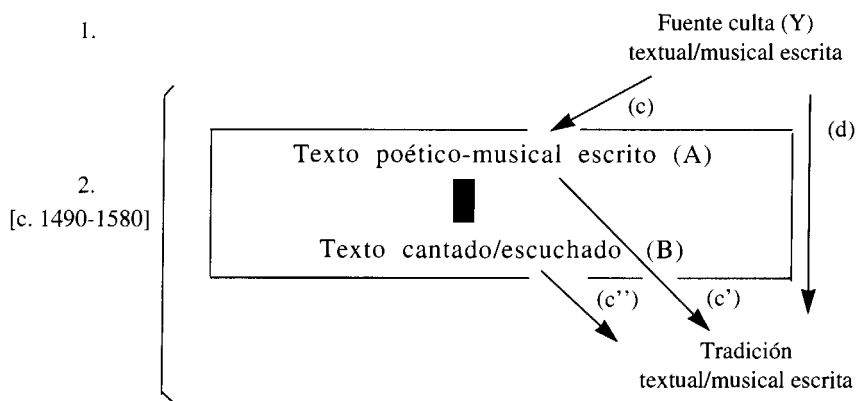
¹⁶ De hecho, ambos villancicos perviven en la tradición oral actual. Vid. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia, 1987), 16A-16B y 309A-309B respectivamente.

te textual/musical oral tradicional y no de la composición polifónica al ser ejecutada y escuchada (A - B)¹⁷.

Por otra parte, no hace falta insistir en que la tradición textual/musical oral continúa (b): el texto y la melodía se transforman por los deseos de preservar o cambiar que mueven, precisamente, esa tradición¹⁸. En unos casos —durante la época— se preserva más el texto, en otros la melodía, y en otros texto y melodía. Por ejemplo, el romance “Paseábase el Rey moro” está ampliamente documentado en la tradición textual/musical oral a lo largo del siglo XVI, lo que supondría, al menos en principio, su difusión en múltiples versiones y variantes; y, sin embargo, en las cuatro fuentes poético-musicales conservadas se ha mantenido el texto casi intacto¹⁹; en este caso, interesaba mantener su profundo significado social y político²⁰.

Una segunda línea de transmisión remitiría a una fuente culta textual/musical escrita (Y). Tal recorrido plantea, en principio, estas posibilidades:

ESQUEMA 4



¹⁷ La transmisión oral determina, como es evidente, tanto las composiciones de carácter tradicional como culto; la difusión escrita sólo las de carácter culto. Vid. Daniel Devoto, “Notomías”. *Bulletin Hispanique*, 91, 1 (Janvier-Juin 1989), p. 190 y ss.

¹⁸ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral* (Madrid: Taurus, 1991).

¹⁹ A. Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), f. 66-66v.

B. Diego Pisador, *Libro de Música de vihuela* (Salamanca, 1552), f. 6.

C. Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), f. 163v.

D. Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva* (Alcalá, 1557), f. 56. Sólo instrumental.

VARIANTES

	A	B	C
v. 3:	“cartas le fueron venidas”	“cuando le vinieron nuevas”	“cartas le fueron venidas”
v. 4:	“como Alhama”	“que Alhama”	“como Alhama”

²⁰ Como refiere Ginés Pérez de Hita, en Granada tuvo que prohibirse el romance porque cada vez

(c) - (c'). El texto poético-musical escrito (A) procede directamente de una fuente textual/musical escrita (Y). Es decir, el compositor:

— tuvo acceso directo al texto escrito (manuscrito o impreso). No tenemos evidencias de que los compositores tuvieran contactos personales con los escritores; pero quizá esta línea podría explicar la inclusión de géneros poéticos cultos —como sonetos, madrigales y canciones— en los repertorios polifónicos;

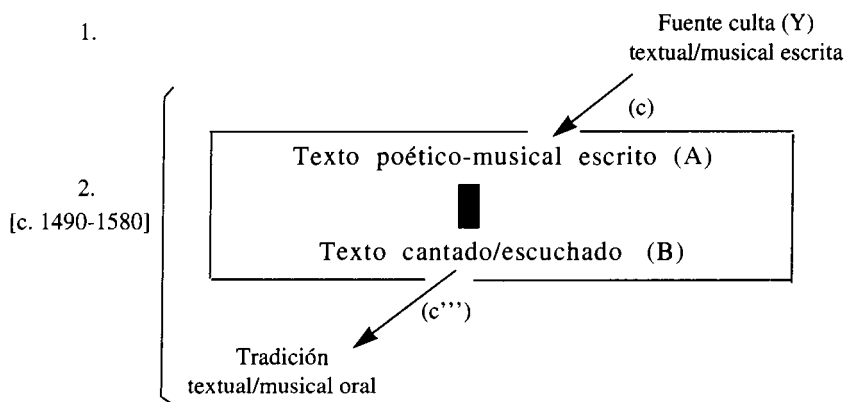
— tomó texto y/o melodía de una composición polifónica ya existente.

(c''). El compositor no copió la composición polifónica de una fuente textual/musical escrita, sino que la pudo escuchar durante una ejecución culta (B).

(d). La composición poético/musical escrita se transmitió, creando su propia tradición, independientemente de la pieza polifónica (A).

Después de 500 años no podemos reconstruir la historia completa de una canción. La cuestión es si los textos cultos también sufrieron ese proceso, pasando a la tradición oral; lo que plantearía una línea de transmisión que uniría una fuente textual/musical escrita con la tradición textual/musical oral. Me temo que entre los oyentes no se cantaron ni sonetos, ni madrigales, ni canciones; pero sí romances y villancicos de carácter culto, escuchados, probablemente, en cualquier ejecución (c''')

ESQUEMA 5



que se cantaba provocaba llanto y dolor entre la comunidad morisca. *Guerras Civiles de Granada* (Madrid: Bailly-Baillière, 1913-1915), I.

Pongamos un ejemplo ilustrativo. Tomemos el villancico “Con qué la lavaré” (Texto poético-musical escrito A), recogido en seis repertorios poético-musicales de la época (*El Delphin* de Narváez; *Silva de Sirenas* de Valderrábano; *Orphénica Lyra* de Fuenllana; *Libro de Música* de Pisador; *Cancionero de Uppsala* y *Recopilación de Vásquez*)²¹:

- ¿Con qué la lavaré
la tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
- 5 Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.
Mi gran blancura y tez
- 10 la tengo ya gastada.
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
- (Narváez, *El Delphin*, f. 78-80)

²¹ FUENTES POÉTICO-MUSICALES

- A. *Los seys libros del Delphin de Música* de Luys de Narváez (Valladolid, 1538), f. 78-80.
B. *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), f. 24.
C. *Libro de Música de vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552), f. 9.
D. *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), f. 138.
E. *Cancionero de Uppsala* (Venecia, 1556), f. 22v-23.
F. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* de Juan Vásquez (Sevilla, 1560), f. 30v.

CONTEXTOS

- A. Narváez intercala entre los vv. 8-9: “Mi gran blancura y tez/ la tengo ya gastada”.
B. Valderrábano sólo transcribe el estribillo, no hay copla glosadora.
F. En el villancico de Vásquez falta la vuelta o repetición del estribillo (no figuran los vv. 9-10).

VARIANTES

	A	B	C	D	E	F
v. 1:	“Con”	“Con”	“Y con”	“Con”	“Con”	“Con”
v. 2:	“tez”	“flor”	“flor”	“flor”	“flor”	“tez”
v. 3:	“Con”	“Con”	“Y con”	“Con”	“Con”	“Con”
v. 5:	“Lávanse”		“Laváranse”	“Lávanse”	“Lávanse”	“Lávanse”
	“casadas”		“mocas”	“casadas”	“casadas”	“galanas”
v. 7:	“lávome”		“lavarm’ é”	“lávome”	“lávome”	“lávome”
v. 8:	“penas”		“ansias”	“penas”	“penas”	“ansias”
	“dolores”		“dolores”	“dolores”	“dolores”	“pasiones”
v. 9:	“Con”		“Y con”	“Con”	“Con”	

Para ANTOLOGÍAS, OTRAS FUENTES y CORRESPONDENCIAS, vid. FRENK, *Corpus*. 589A (recoge el estribillo transcrito por Valderrábano) y 589B.

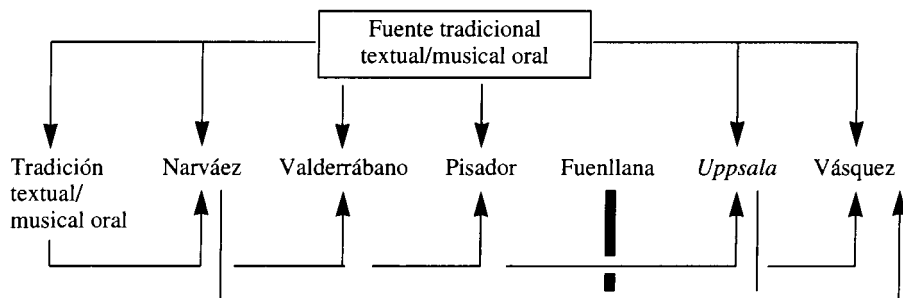
Podemos suponer que los seis autores —o alguno de ellos:

1. recogieron una composición tradicional textual/musical oral (a);
2. entraron en contacto con el texto y/o la melodía a través de una fuente textual/musical escrita:
 - manuscrito o edición (hoy desconocidos) (c);
 - copiaron unos de otros (c');;
3. oyeron y tomaron el texto de una ejecución musical (c'').

Indagar en las fuentes utilizadas por los vihuelistas suele resultar más fácil, porque preservan la música vocal y la ajustan a la intabatura instrumental. De todas formas, también es posible, a través de la comparación musical, establecer las líneas directas entre una fuente polifónica vocal y otra. En el caso que nos ocupa, la composición instrumentalizada por Narváez presenta un desarrollo melódico similar al del villancico recogido en el *Cancionero de Uppsala*²² y al de la *Recopilación* de Juan Vásquez; con el *Libro de Música* de Pisador sólo guarda analogías en el motivo del primer episodio, pero con distinta acentuación rítmica; la melodía que incluye Valderrábano es totalmente distinta y, finalmente, Fuenllana tomó el original de Vásquez, puesto que rubrica: *Villancico a quatro de Juan Vázquez*²³.

Ninguno de los autores, excepto Fuenllana, indica quién es el autor del original de que se sirvió: por lo tanto, sólo podemos aventurar un esquema lleno de opciones:

ESQUEMA 6



²² En el *Contrapunto sobre el villancico que dize "Con qué la lavaré la tez de la mi cara"*, Narváez sólo conserva la melodía del tiple, sobre la que la vihuela realiza el contrapunto para lucimiento del instrumento; pero se aprecia el mismo tono y la misma forma que en la composición recogida en el *Cancionero de Uppsala* y en el villancico de Vásquez. Vid. el estudio de Leopoldo Querol Rosso sobre la poesía y la técnica musical del *Cancionero de Uppsala* en la ed. del mismo (Madrid: Instituto de España, 1980); transcripción del cancionero de Rafael Mitjana. Para el villancico "Con qué la lavaré", p. 97.

²³ Aunque parezca obvio, es necesario advertir que cuando hablo de "tomó el original"; "copió"; "entró en contacto"... no siempre me refiero a la posibilidad de haber consultado, *directamente*, una

He intentado, en estas breves páginas, dibujar un amplio panorama de las posibilidades de la dinámica músico-textual de la poesía renacentista, aunque siempre nos moveremos en el terreno de las hipótesis y conjeturas. Sólo es el planteamiento de un trabajo que llevo realizando desde hace ya algunos años, bajo una perspectiva integradora de oralidad y escritura; fuentes tradicionales y cultas; música y poesía. No podemos, en ningún caso, ser tajantes, ni calcar conceptos de interpretación de nuestra época a otra época totalmente distinta; porque el texto musicado fue espejo de una sociedad que lo *creó*, lo *difundió* y a la que, en última instancia, *iba dirigido*.

CARMEN VALCÁRCEL

Universidad Autónoma de Madrid

fuentes textual/musical escrita. Es decir, Fuenllana tomó como original el villancico de Vázquez para su transcripción en la *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554); lo cual no implica, como se puede deducir de las fechas, que tomó la pieza de la *Recopilación* (Sevilla, 1560). En este caso, parece evidente la relación entre ambos compositores; pues Sevilla era, en la época, un foco vivísimo de cultura renacentista y humanista; Vázquez, aunque pacense, desarrolló su actividad principalmente en los palacios de la nobleza sevillana y Fuenllana debió también formar parte importante del ambiente musical de Sevilla [nótese que la licencia real para la publicación de la *Orphénica Lyra* va sugerida por Juan Vázquez: "... Por quanto por parte de vos Miguel de Fuenllana (...) nos ha sido hecha relación que vos avéis compuesto un libro de música para vihuela (...) Yo el príncipe. Por mandado de su alteza, Juan Vázquez"]. Vid. Miguel Querol, "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", *Anuario Musical* [vols. XXXI (1976) y XXXII (1977) publicados en Barcelona: C.S.I.C., 1979, pp. 51-64]. O puede ser, como señala Rebecca Tate Johnson, que ambos estuvieran al servicio de Felipe II desde 1551 a 1556. [A discussion of selected solo songs from the "Orphénica Lyra" by Miguel de Fuenllana derived from polyphonic villancicos by Juan Vázquez (University of Southern Mississippi, 1980)]. Para las relaciones entre Vázquez y los vihuelistas, vid. Eleanor Russell, "Juan Vázquez y los vihuelistas" en *Juan Vázquez. Polifonista pacense del siglo XVI*; ed. de Francisco Pedraza Muñoz (Badajoz: Institución Cultural "Pedro de Valencia" 1974).